HAL
open science

Missile n°6 "Re:Tr: Répondre/Transférer"

Louis Autin, Raluca Dinca, Piotr Plocharz, Mahfoud Kecili, Robin Cauche, Trevor Donovan, Heather Dyche, Barbara Klaas

To cite this version:

Louis Autin, Raluca Dinca, Piotr Plocharz, Mahfoud Kecili, Robin Cauche, et al.. Missile n°6 "Re:Tr: Répondre/Transférer". 2018. hal-02073983

HAL Id: hal-02073983

https://hal.science/hal-02073983v1

Submitted on 10 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MISSILE 6

DÉCEMBRE 2018
Les Têtes Chercheuses

RE: TR: RÉPONDRE/TRANSFÉRER

INÈS GARMON
Un « petit geste » vaut mieux qu'un long discours. *Styles* et *style* de réponse en régime numérique et industriel

KATHERINE DOIG
Trois modèles de destination dans *Les Liaisons dangereuses* numériques

MARIÁN PAIVA
Spectral Visions of the *Império*: Labor Photography and Spectrality within *carte de visite* during the 2nd Brazilian Empire

ÉMILIE RUCH
Euripide héritier d'Eschyle : transfert parodique du motif de la reconnaissance dans l'*Électre* ?

PAULINE PICOT
Qui parle ?

YOULOUNE
Écran total

ÉDITO-RIAL

Répondre et *transférer* : derrière ces deux verbes, d'abord quelque peu ordinaire à l'ère de la communication, se cachent une multitude d'actions et opérations. Ces dernières sont souvent faciles, quotidiennes, routinières et automatisées, mais rien n'empêche qu'elles se révèlent dures et pénibles, absconses ou sibyllines, vives et acharnées – et, dans tous les cas, pleines de sens.

Des réseaux sociaux à la tragédie grecque, ce sixième numéro de *Missile* vous propose quatre contributions scientifiques, une dramaturgique et une graphique pour éclairer toute la complexité des jeux de réponse et de transfert dans l'approche pluridisciplinaire qui a toujours caractérisé notre journal. Nos contributrices, doctorantes et jeunes docteures en Lettres (classiques et modernes), Sciences du langage et Arts de la scène, font la démonstration du dynamisme d'une recherche jeune et féminine qui traite avec un même intérêt les phénomènes contemporains et les discours anciens. Nous sommes également content.e.s de valoriser le travail de chercheuses implantées à Lyon mais également dans le reste de la France, et, pour la première fois dans l'histoire de cette revue, de nous internationaliser en accueillant un article en anglais. Enfin, que l'artiste Youloune, qui a accepté la reproduction gracieuse de certains de ses dessins, dont plusieurs inédits, reçoive ici toute la gratitude de l'équipe de *Missile*.

Nous tenons également à remercier tous les organismes subventionnaires qui nous permettent de publier chaque année la revue (également disponible en format numérique sur notre site : http://teteschercheuses.hypotheses.org/missile-le-journal-des-tetes-chercheuses) et, d'une manière générale, de mener l'ensemble des activités scientifiques de l'association Les Têtes Chercheuses : le FSDIE de l'Université Lumière Lyon 2, celui de l'Université Jean Moulin Lyon 3 et l'École doctorale 3LA.

En espérant que ce thème répondra à vos intérêts, nous vous transférons le numéro 6 de *Missile*.

Bonne lecture !

Le comité éditorial

—

Louis Autin
Raluca Dinca
Mahfoud Kecili
Piotr Płocharz

RE: TR:

RE: TR:

RE: TR:

Éditorial
Le comité éditorial 3

Introduction
Le comité scientifique 5

Un « petit geste » vaut mieux qu'un long discours. *Styles* et *style* de réponse en régime numérique et industriel
Inès Garmon 7

Trois modèles de destination dans *Les Liaisons dangereuses* numériques
Katherine Doig 15

Écran total
Youloune 20

Spectral Visions of the *Império*: Labor Photography and Spectrality within *carte de visite* during the 2nd Brazilian Empire
Marián Paiva 26

Euripide héritier d'Eschyle : transfert parodique du motif de la reconnaissance dans l'*Électre* ?
Émilie Ruch 32

Qui parle ?
17/22. Extrait
Pauline Picot 37

INTRO-DUCTION

Intarissables sources, les médias contemporains nous permettent de chercher, accumuler ou partager les informations ; de les transformer, les déformer, voire les falsifier ; de les critiquer ou d'y adhérer ; d'y contribuer ou – tout simplement – de les ignorer. Et pourtant, nos échanges quotidiens semblent principalement régis par deux commandes, *Répondre* (Re:) et *Transférer* (Tr:). Le présent numéro de *Missile* s'intéresse à ces deux verbes courants, d'apparence simples, mais qui charrient leur lot d'impensés et de sous-entendus.

Dans le monde informatique, transférer se définit comme l'acte de « déplacer une information d'une mémoire à une autre, d'une zone de mémoire à une autre » (TLFi) : les propositions de *Missile 6*, répondent à ce besoin de déplacement, de sélection et d'interrogation. Mais si la dichotomie Répondre / Transférer est caractéristique de nos boîtes courriel, elle soulève évidemment des questionnements qui dépassent le cadre de la communication contemporaine. Les modalités de la réponse et du transfert sont diverses : des informations, des messages, des images, mais aussi des idées, des affects voire des interprétations. La variété thématique et chronologique des contributions de ce numéro en est la preuve.

Ainsi, Inès Garmon interroge les conséquences de nos gestes sur nos réponses au sein des réseaux sociaux, mais aussi, inversement, comment les outils numériques nous font incorporer les actes de communication. De même, Marián Paiva fait le lien entre une technique photographique de diffusion massive et le transfert, non seulement d'un imaginaire colonial, mais aussi de l'idéologie colonialiste du Brésil au XIXe siècle. Katherine Doig propose quant à elle une expérience pragmatique, et se demande si une diffusion numérique, sous le mode du courrier électronique, peut bouleverser la lecture d'un roman épistolaire. À l'autre extrémité du spectre chronologique, Émilie Ruch explore le transfert d'un motif dramaturgique dans le théâtre antique : la réécriture constitue-t-elle une réponse au propos initial, ou témoigne-t-elle plutôt de son actualisation ?

Nous sommes ravi.e.s d'accueillir le travail de deux artistes dont les travaux résonneront, à coup sûr, avec ces interrogations. Qu'est-ce que répondre ou transférer dans

RE: TR:

une situation de solitude, souvent imposée ou subie ? Pauline Picot tente de répondre à cette question, jusqu'à résoudre notre irrépressible besoin de parole dans la voix d'inconnus. La solitude dans la communication est aussi l'objet des dessins de Youloune, qui, dans la foule serrée des transports en commun, croque ces personnes plongées dans l'écran de leur smartphone.

En remontant le temps, de la messagerie de Facebook jusqu'au théâtre d'Euripide, ces contributions aident à cerner une thématique qui n'est pas limitée à l'âge numérique. Au fil des articles, ce parcours thématique semble proposer, en creux, un troisième terme, celui de la réception. Que faire de ce qui nous est adressé ? Entre textes et images, *Missile 6* invite donc à réfléchir sur ce qui reste une décision à prendre : celle de vouloir – ou non – répondre ou transférer.

Le comité scientifique

Robin Cauche
Trevor Donovan
Heather Dyche
Barbara Klaas

INÈS GARMON

UN « PETIT GESTE » VAUT MIEUX QU'UN LONG DISCOURS

STYLES ET *STYLE* DE RÉPONSE EN RÉGIME NUMÉRIQUE ET INDUSTRIEL

« Le style est ce qui rend possible toute signification. »
Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*

Dispositifs médiatisant nos relations sociales et numériques, Facebook, Twitter, Instagram, Snapchat ou encore LinkedIn sont aujourd'hui ordinarisés et rentrés dans les pratiques. Ils se distinguent par des positionnements spécifiques et des usages propres mais tous proposent néanmoins des lieux où l'utilisateur peut interagir avec ses contacts et répondre à diverses sollicitations. Définie par Littré comme « ce qu'on dit à celui qui fait une demande ou une question[1] », la « réponse » s'actualise ainsi dans plusieurs espaces différents (messagerie, commentaires et contenus). Pour la formuler, l'utilisateur peut opter pour des signes linguistiques, visuels, sonores, iconiques ou médiatiques (ces différentes catégories étant poreuses), et cette réponse peut être adressée à un contact humain comme à des comptes d'entreprise, nombreux sur ces plateformes. Le geste de réponse, pris dans son sens énonciatif, varie ainsi selon les contextes et les modalités. Pourtant, au sens technique et *ergodique*[2], autrement dit des modes d'implication gestuelle et corporelle de l'utilisateur, dans ces dispositifs numériques, un seul et même « petit geste » opère ces diverses réponses. Ces dernières sont en effet toutes médiatisées par une gestualité tactile : un *tap* sur l'écran ou sur une « petite forme[3] » qui permet à l'utilisateur 1. de répondre à ses contacts en écrivant un texte, en l'enregistrant (dans un format audio, photo ou vidéo) ou en choisissant un texte pré-écrit (une image ou une émoticône) et 2. d'envoyer, de partager cette

1. Le *Littré* en ligne – entrée « réponse » : https://www.littre.org/definition/r%C3%A9ponse – consulté le 13/06/2018.

2. E. Aarseth, *Cybertext. Perspective on Ergodic Literature*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.

3. É. Candel, V. Jeanne-Perrier, E. Souchier. « Petites formes, grands desseins. D'une grammaire des énoncés éditoriaux à la standardisation des écritures », dans J. Davallon (dir.), *L'économie des écritures sur le web*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2012.

réponse. Ce sont donc nos façons de faire lien et de l'entretenir qui sont médiatisées par ce même *tap*, effleurement et pression sur un point précis de l'écran, une forme gestuelle associée[4] à diverses formes, iconiques et cliquables, et dont le sens varie selon les contextes.

Nous avons posé ce concept de « petit geste » pour étudier ces micro-gestualités où se couplent du sémiotique et du sensoriel. Il s'agit du lieu où se rencontrent des gestes usuels sur l'écran (un glissé latéral ou horizontal, etc.) et des petites formes ou un changement d'état à l'écran[5]. Ce sont des outils d'*écriture numérique*[6] qui permettent l'écriture du texte à l'écran (texte écrit et visuel que l'utilisateur produit), la sélection de formes iconiques cliquables et valant pour un texte, mais aussi la commande de son envoi à son destinataire ou sa publication. Associant le corporel, le bout du doigt, le scripturaire, et permettant une inscription calculable, nous proposons le terme de *digipulation* plutôt que de manipulation pour les observer. Ce terme nous permet ainsi de qualifier plus précisément cette modalité plus vaste de la manipulation tout en prenant en compte les imaginaires, les représentations, les usages du numérique et du smartphone.

Que devient alors la réponse, son écriture et son envoi, dans ce régime de *digipulation* ? Dans quelle mesure celle-ci est-elle soumise au fonctionnement technique de ces dispositifs ? Que se passe-t-il quand un acte énonciatif comme la réponse se trouve traduit et capté par un dispositif numérique et industriel ?

En proposant une analyse sémio-anthropologique de cas typiques du geste de réponse mis en texte et mis en scène dans les médias informatisés, nous proposons de détailler la compréhension que l'on peut avoir de leur écriture, de leurs modes de manipulation – *digipulation* et des idéologies qui leur sont attachées.

DES JEUX SÉMIO-TECHNIQUES RECONDUISANT DES PRATIQUES ANCRÉES

Nous pouvons distinguer trois actualisations possibles de la réponse qui correspondent à différents cadres d'interaction en ligne :

1. des espaces d'échange à un ou plusieurs, prévus dans une messagerie dédiée ou intégrés au réseau social sur mobile ;
2. des espaces d'échanges au sein des commentaires ;
3. des espaces au sein d'un contenu (c'est le cas d'Instagram et de ses *stories*[7]) où les réponses proposées sont cliquables.

À ces trois modalités correspondent une rhétorique visuelle différente construisant les cadres de l'action. On relève d'abord une « petite forme » iconique d'enveloppe activable pour envoyer les réponses dans les messageries ou sélectionner la fonction, et qui renvoie à l'échange interpersonnel, privé, et à l'imaginaire de la réponse épistolaire. On observe ensuite l'usage du verbe « répondre » à l'infinitif, dans les espaces de commentaires, qui adresse la réponse

4. E. Candel, « L'édition du texte informatisé, une pratique de lecture », dans S. Vial, et M-J. Catoir-Brisson, (dir.), *Design et innovation dans la chaîne du livre. Écrire, éditer, lire à l'ère numérique.* Paris, PUF, 2017.
5. I. Garmon, « Le 'swipe' pour se rencontrer ou la promesse d'une interaction 'fluide'. Étude de cas d'un 'petit geste' de manipulation des interfaces tactiles », dans *Interfaces Numériques*, vol. 7, 1/2018, p. 40-55.
6. Y. Jeanneret, E. Souchier, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », dans *Communication & langages*, 145, 2005, p. 3-15.
7. Une *story* est un contenu réalisé par un utilisateur et compilant, pendant 24 heures, des photos ou vidéos prises par lui. Il est possible d'y réaliser des sondages auprès de sa communauté.
8. W. Benjamin, *Sur la photographie*, Arles, Editions Photosynthèse, 2012.

directement à un interlocuteur au sein d'une liste. Enfin, la mise en scène de différents boutons pour répondre en validant un choix parmi d'autres (comme dans les *stories* d'Instagram) appelle à une « mémoire du geste[8] » du bouton ou du vote. Ces différentes « petites formes » permettent l'interprétation, par l'utilisateur, des cadres des échanges et des normes qui les régissent et font office de mode d'emploi de l'interface. L'utilisateur « reconnaît » ces espaces, sait qu'on ne s'adresse pas de la même façon à quelqu'un selon la visibilité qu'aura le texte, et il peut ainsi reconduire avec le numérique des pratiques de réponse qui lui étaient antérieures. Cette rhétorique a donc vocation à donner du sens aux différentes actions, à instituer plusieurs postures de « répondants » et à borner les interactions.

De même, les « petits gestes » d'écriture et de commande d'envoi du message instancient l'utilisateur en énonciateur. Derrière le message envoyé par l'interlocuteur se trouve l'espace destiné à accueillir sa réponse qui le situe dans l'interaction. Celui-ci a ensuite l'impression d'être l'auteur de la réponse, puisqu'il voit à l'écran une sémiotisation de son action : le texte s'écrit sous ses doigts, la « petite forme » cliquable de l'envoi change souvent d'état et, dans certains cas, c'est l'écran lui-même qui se transforme visuellement, validant son action.

La mise en spectacle de la réponse, de son écriture et de son envoi (et même de son accusé de lecture), instancient et sémiotisent la présence de l'utilisateur dans la scène d'énonciation. L'avatar (ou *Bitmoji*, portrait personnalisable de l'usager) incarne même, dans Snapchat, de façon iconique sa présence [Fig. 5]. En outre, le « petit geste » de *tap* associé à un clavier numérique (et à des lettres, des émoticônes, des dessins) est une forme familière pour l'utilisateur : elle

Fig. 1
La messagerie de Twitter

Fig. 2
L'espace de réponse à un commentaire dans Facebook

Fig. 3
Un sondage posté dans un contenu dans Instagram

provient du *smartphone* ; tandis que le *tap* associé à une « petite forme » pour l'envoi du message est un geste de manipulation basique pour valider une action. La continuité enfin entre l'œil, la main et l'écran de l'utilisateur contribue à consolider sa place d'énonciateur sujet de l'action. Grâce à divers jeux sémio-techniques, la réponse semble donc aller de soi : ceux-ci visent à rendre indolore et à normaliser le passage de modes de faire ancrés dans les pratiques à ceux possibles dans le numérique.

MAIS UN RENOUVELLEMENT DES IMPENSÉS DE LA RÉPONSE

Force est pourtant de constater que, malgré cette prétention de l'interface à mettre en œuvre une réponse transparente, comparable à ses pratiques non numériques, les façons dont elle s'actualise redéfinissent ses impensés. D'une part, la *digipulation* paraît dynamiser sa représentation. Répondre prend plusieurs sens (alimenter une discussion, répondre à un sondage ponctuel, etc.) mais surtout peut s'actualiser de bien des façons : par un énoncé linguistique, par une émoticône ou des GIFs reproduisant des émotions ; par une petite forme de jugement (un *like* ou une réaction), par un gradient visuel etc. Dans la plupart des cadres observés, le processus de production de la réponse est même donné à voir à l'interlocuteur : au moment où l'autre écrit, une « petite forme » avec des points en surbrillance – comme dans la messagerie d'iOS – vient signaler l'écriture d'un texte en cours. Il arrive même que l'interaction se passe de validation, comme dans la messagerie de Facebook, dans les sondages sur Instagram ou dans la manifestation de son intérêt *via* un *pouce levé*, sur un énoncé ou un *post* [Fig. 3]. Ces formes de communication participent à créer des hybridités inédites entre verbal et non verbal, entre

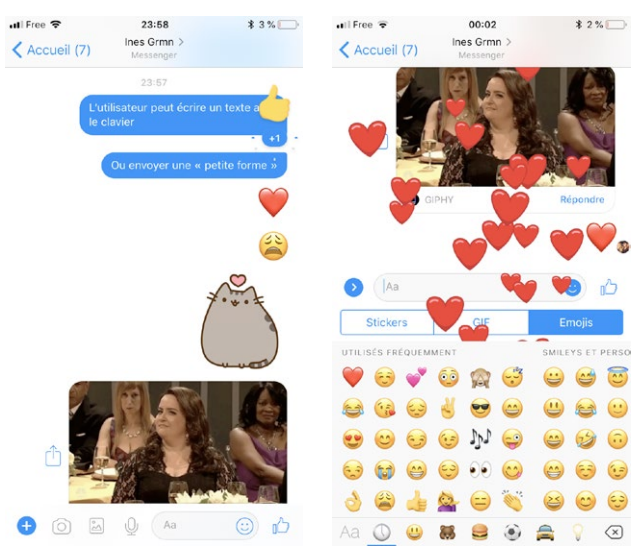


Fig. 4
Exemples de sémiotisations de réponses dans la messagerie de Facebook

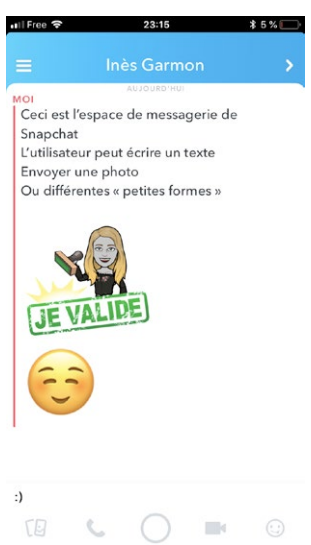


Fig.5
Exemple de la sémiotisation de l'énonciation dans la messagerie de Snapchat

écrit et oral, et enrichissent les manières de communiquer. Elles font de la réponse une expérience ludique, érotique et plaisante.

Classiquement, d'autre part, écrire une réponse et la faire parvenir à son destinataire ou formuler une réponse à l'oral sont deux actions différentes (communicationnelle et technique, ou une performance). Ici pourtant elles sont médiatisées par le même « petit geste » qui permet l'écriture et sa validation. Il permet ainsi les deux actions analytiquement inhérentes à la réponse (la formuler et la faire parvenir, à l'oral ou sur un support écrit). C'est donc la communication elle-même et ses schémas qui semblent se condenser en un geste, un même *tap* sur l'écran qui, répété, produit successivement deux actions conceptuellement différentes. C'est presque une *contraction* et une *constriction* de la communication qui s'opère par cette micro-procédure. Ce faisant, le « petit geste » fixe la réponse – produit une *trace* –, et la banalise : encouragée à être reproduite par sa facilité, elle perd de ce fait en puissance et en unicité.

Plus encore, au moment où l'utilisateur formule ou choisit le texte de sa réponse et l'envoie, d'autres textes s'élaborent dans la machine. Il s'agit de considérer, à la suite de Dominique Cotte, le texte numérique comme un ensemble de strates *techno-sémiotiques*, allant de l'écran au calcul[9]. Lorsque l'utilisateur écrit un texte pour un destinataire, cette réponse, captée par le dispositif, est encodée et transformée par la machine pour être opératoire, puis enregistrée sous la forme de plusieurs données. Elle est même, par les dispositifs, transformée en *traces d'usage*[10] interprétables et ainsi en *documents*[11], des enregistrements qui circulent et sont exploités économiquement par ces plateformes.

La réponse ainsi condensée, s'écrivant dans plusieurs couches et de façon discontinue, est moins une écriture produite par l'utilisateur qu'une mise en forme et une édition des textes proposés qu'est capable d'encoder et de lire la machine. Entre les couches sémiotique et calculatoire s'opère ainsi une forme de neutralisation symbolique et technique de la réponse qui permet à tout utilisateur de produire son texte propre tout en assurant que celui-ci soit interprétable par le dispositif.

UN GESTE QUI EST UNE SOURCE DE VALEUR ET QUI PRÉFIGURE LA COMMUNICATION

À partir d'un seul énoncé, linguistique ou iconique, et d'un minimum de *tap*, la réponse produit donc plusieurs textes permettant le profilage de l'utilisateur. Les « petits gestes » sont en effet intégrés aux stratégies de captation des données des usagers, nécessaires au fonctionnement de ces plateformes. Souvent, elles sont revendues à des annonceurs en vue de pratiques marketing de ciblage. D'une part, ils permettent la discrétisation en données des diverses informations captées : de géolocalisations mais aussi de prédilections[12], à travers, par exemple, l'enregistrement des *likes* et ainsi la constitution de profils statistiques. La possibilité de poser une question

9. D. Cotte, « Écrits de réseaux, écrits en strates. Sens, technique, logique », *Hermès, La Revue*, vol. 39, no. 2, 2004, p. 109-115.
10. Y. Jeanneret, *Critique de la trivialité. Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Paris, Éd. Non Standard, 2014.
11. M. Ferraris, *Mobilisation totale*, Paris, PUF, 2016.
12. E. Candel, G. Gomez-Mejia, « Le bouton'like : poétique du clic, vertige des discours », *Semen* [En ligne], vol. 42, 2017 [http://journals.openedition.org/semen/10623].
13. C. Alloing, J. Pierre, *Le web affectif, l'économie numérique des émotions*, Paris, INA Éditions, 2017.

à sa « communauté » dans les *stories* d'Instagram est, de ce point de vue, une aubaine pour les marques qui peuvent obtenir directement par un choix binaire les préférences des usagers. On peut même imaginer que les choix des visuels, des émoticônes expressives et l'analyse des échanges linguistiques permettent une analyse et une monétisation de l'humeur et des émotions de l'utilisateur[13].

D'autre part, les « petits gestes » se distinguent par leur capacité de séduction qui assure une actualisation fréquente. La capacité du *tap* à opérer différentes actions (écrire un texte, choisir et envoyer un dessin, transmettre un message) constitue un motif de fascination pour un utilisateur posé en situation de maître de la technique et des relations sociales. Sémiotiquement et physiquement, il est en effet en position de surplomb au-dessus de son écran et symboliquement des personnes qui s'adressent à lui. L'outillage de la réponse par ce seul « petit geste » vient ainsi le flatter et « enchanter[14] » son expérience. En outre, la tentation de découvrir les formes de ces écrans est vive pour lui, autant amené à jouer avec les différentes écritures numériques qu'à répondre. Celles-ci assurent donc sa rétention sur la plateforme et provoquent leurs propres actualisations. La forme gestuelle de son côté, une pulsion sur un écran, engage à la répétition et à une pratique compulsionnelle des formes de réponses prévues qui parcourent l'écran de ces réseaux : réactions, *likes*, émotions, etc. Enfin, la présence de gratifications symboliques, telles que la mise en spectacle euphorique de la réponse [Fig. 5], ou des résultats du sondage [Fig. 6], enchante davantage encore l'expérience tout en rendant invisibles les calculs sous-jacents.

Finalement, ces interfaces et leurs petits gestes de *digipulation* engagent à une communication plus *analogique* que *digitale*, au sens de l'École de Palo Alto[15]. Les modalités énonciatives disponibles pour l'utilisateur sont multiples : il peut produire un énoncé linguistique avec le clavier numérique ou utiliser une communication de type iconique qui permet de couvrir toute une palette d'émotions. Cependant, d'un point de vue sémiotique, l'espace d'écriture linguistique entre en concurrence avec les écritures iconiques diverses de l'écran. Stimuli visuels séduisants, elles sont également attrayantes par leur capacité à parer au manque de dimension *non verbale* de l'échange linguistique. Il semble bien plus facile, plus ludique et plus efficace de choisir une émoticône, un *like*, ou un visuel pour répondre à un rapide échange qu'écrire une réponse qui risque d'être mal interprétée. L'échange écrit se caractérise par son caractère limité, et notamment concernant les émotions. L'absence de non verbal dans ce type de communication (intonation, expression du visage, langage corporel, etc.) ne fournit que peu d'indices à l'interprétation du message. À l'inverse, un GIF ou un dessin permet de moduler sa réponse et de se passer de rédaction. Mises en valeur par les plateformes, ces types de réponse promettent ainsi une communication expressive, claire et ludique pour le locuteur qui n'a pas conscience de servir les intérêts de ces plateformes.

14. Y. Winkin, « Propositions pour une anthropologie de l'enchantemen », dans P. Rasse, N. Midol et F. Triki (dir.), *Unité-diversité : les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, L'Harmattan, 2002, p.169-179.

15. Le 5e axiome de Paul Watzlawick affirme ainsi deux modes de communication, le *digital*, qui passe par le langage, et l'*analogique*, qui passe par, pour le dire rapidement, le non verbal.

UNE IDÉOLOGIE DE LA COMMUNICATION QUI S'INCARNE DANS UN STYLE DE RÉPONSE

Préfigurant une réponse de type iconique et analogique, l'utilisateur fait face à une idéologie de la communication qu'on pourrait formuler ainsi : « un 'petit geste' vaut mieux qu'un long discours ». Ces interfaces et modalités de réponse engagent à utiliser un minimum de « petits gestes » plutôt qu'à taper une longue réponse. Ce que ces plateformes proposent ou suggèrent, c'est qu'il est plus économique et plus ludique de répondre par un geste associé à une « petite forme », de sélectionner un texte préécrit que de produire le sien propre. Cette idéologie repose sur divers régimes discursifs dans lesquels est pris l'usager[16]. Cette culture se diffuse *via* des discours produits par la conception, des « bonnes pratiques » et des *Guidelines*, qui produisent un système discursif de directives où la fluidité, la transparence, le ludique, l'iconique, l'enchantement sont des idéaux de conception qui s'incarnent dans les « petits gestes » de réponse qui nous intéressent.

D'une part, cette idéologie de la conception se déploie dans la réalisation de la gestuelle. Lorsque l'utilisateur produit une réponse au sens large, il manifeste cette idéologie. Ces discours se déploient donc dans le *style* de réponse de l'utilisateur qui au sens phénoménologique est entendu comme « parole pensante[17] ». Cela se manifeste notamment dans le régime de communication induit par ces plateformes, par leurs normes techniques ou dans les types de sociabilités : deux utilisateurs sur LinkedIn parleront davantage de leurs activités professionnelles, et tenter de séduire sur la plateforme est perçu comme malvenu. Comme l'affirme Serge Bouchardon : « dans une création interactive, le geste semble acquérir un rôle particulier, contribuant pleinement à la construction du sens[18] ». Autrement dit, les gestes produisent un sens et le donnent à vivre à celui qui l'effectue. Ces réseaux imposent ainsi un style qui s'actualise dans les pratiques : des manières de faire et de considérer la réponse qu'incorpore et rend visibles l'utilisateur.

D'autre part, ce style est marqué par une forme de décomplexion : le « petit geste » opère un brouillage avec l'action de répondre pour l'utilisateur. Il induit une distance avec ce qui est *dit* et *écrit* : du fait de sa facilité, de sa récurrence possible et de son caractère ludique, la réponse semble s'effacer comme telle pour celui qui la produit. Il n'a pas l'impression de produire un texte, une réponse – notamment quand il répond à un sondage ou attribue un *like*, et encore moins un *document*. Cette façon de répondre légitime un mode de relation à l'humain, marqué par la prétention à la fluidité, à l'immédiateté, à l'euphorie et à la pulsion, et largement soumis aux intérêts économiques et marchands des plateformes.

Enfin, bien qu'éditées plus que produites, les différentes réponses opérées constituent un ou des textes qui sont propres à l'utilisateur. En passant ainsi à un niveau plus micro du geste, celui-ci peut être pris comme un *stylème*, une mise en visibilité d'un trait de personnalité de celui qui l'effectue. Selon

16. E. Candel, « Autoriser une pratique, légitimer une écriture, composer une culture : les conditions de possibilité d'une critique littéraire participative sur Internet : étude éditoriale de six sites amateurs », thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, Paris 4, sous la direction d'Yves Jeanneret, 2007.

17. D. Combe, « Penser et langage dans le style », dans P. Cahné, G. Molinier (dir), *Qu'est-ce que le style ? Actes du colloque international*, Paris, P.U.F., 1997.

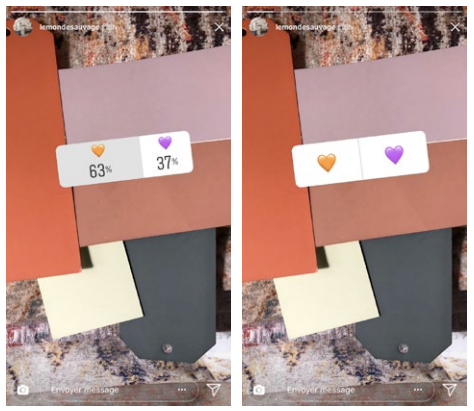
18. S. Bouchardon, « Manipulation de médias à l'écran et construction du sens », *Médiation Et Information*, n° 34 (MEI), Paris, L'Harmattan, 2012, p. 79-91.

les choix de textes ou d'images, leur fréquence, leur visibilité, l'absence même de réponse, etc., chaque « petit geste » participe à la constitution d'un modèle d'interprétation et de compréhension de l'humain qui le réalise. Un « petit geste » de l'utilisateur serait ainsi susceptible d'en dire plus sur lui qu'un long discours, pour l'industrie du moins.

LE PETIT GESTE DE RÉPONSE : UN LIEU DE POUVOIR POUR L'INDUSTRIE

Il y a donc une tension entre les promesses d'action et d'expression de la réponse et leur dimension pragmatique, les contraintes techniques qu'elles imposent et les discours qui les traversent. Alors qu'ils prétendent traduire fidèlement des modes de réponse socialement et culturellement ancrés, ces dispositifs renouvellent le concept même de réponse. En outre, les « petits gestes » présentent un intérêt certain pour l'industrie : non seulement ils sont intégrés au modèle économique de ces dispositifs, mais en plus ils provoquent certains modes de faire et de communiquer. Enfin, c'est une idéologie de la communication et de la réponse qui est ancrée entre les couches sémiotique et calculatoire et qui se révèle dans un style façonné par des enjeux industriels.

Pour conclure, alors que l'engagement corporel de l'utilisateur dans l'interaction favorise une adhésion aux discours qui y sont encapsulés et participe à l'incorporation de la norme technique, c'est à un engagement minimum comme auteur de réponse qu'incitent ces « petits gestes », et à une automatisation de son actualisation.Il en résulte une standardisation et une stéréotypisation des réponses, de ses formes et de ses modes, passant de forme fixée par les concepteurs – du fait du fonctionnement de l'écriture numérique – à forme sociale signifiante et circulante qui textualise les relations. Les « petits gestes » de réponse sont donc un lieu de pouvoir pour ces plateformes : il s'agit de gestes qui viennent équiper l'esprit, outiller les pratiques, médiatiser les relations et mettre l'utilisateur à contribution.



Inès Garmon est doctorante en Sciences de l'information et de la communication. Elle rédige une thèse intitulée *Les petits gestes : la normalisation du* swipe *et des gestes qui l'accompagnent dans les dispositifs de communication informatisée et sa valeur sociale*, sous la direction d'Étienne Candel et d'Emmanuël Souchier, GRIPIC (Celsa – Paris Sorbonne).
Contact : inesgarmon@hotmail.com

Fig. 6
Exemple de sondage lancé par une marque sur Instagram et questionnant la préférence de l'utilisateur

Toutes les captures d'écran ont été réalisées avec un Iphone 7 à partir des versions : 17 5.00 de Facebook ; 79.00 d'Instagram ; 10.34.1.1 de Snapchat ; 7.25 de Twitter.

TROIS MODÈLES DE DESTINATION DANS *LES LIAISONS DANGEREUSES* NUMÉRIQUES

KATHERINE DOIG

« Il y a souvent dans le vrai génie une sorte de maladresse. »
Mme de Staël[1]

Lorsque j'ai découvert les *Liaisons dangereuses* pour la première fois en 2006, c'était par un biais assez inhabituel : un site qui transférait les lettres des protagonistes sur ma boîte email. Suite à une inscription initiale, j'ai reçu les deux péritextes liminaires ensemble, suivis immédiatement de la lettre I, de Cécile à Sophie. Le site respectait ensuite la temporalité diégétique, échelonnant la lecture sur presque six mois (l'*incipit* date du 3/8/17..., la dernière, du 14 janvier suivant). L'expérience était immersive, dramatique et intense : lorsqu'un billet laissait présager un retour dans la journée, j'attendais des heures devant le vieil ordinateur familial, guettant nerveusement la complaisance de Danceny ou les contre-attaques de Merteuil ; dès qu'une réponse tardait à apparaître, je ressassais la dernière missive, cherchant à comprendre comment elle ou son auteur aurait pu se fourvoyer...

De tels frissons ne sont pas la seule joie de ce format d'édition inhabituel, expérience de pensée dont l'intérêt reste entier même si toute trace du site est aujourd'hui perdue. En interposant entre les liaisons périlleuses Valmont – Volanges et Laclos – lecteur celle qui relie la machine à moi-même, l'édition numérique met sous la loupe une disjonction entre ces deux premiers modèles – la destination intradiégétique, épistolaire,

1. Mme de Staël, *De L'Allemagne* [1813], Paris, Firmin Didot, 1845, p. 140.
2. Marc Escola résume succinctement cette idée : « Parce que toute lettre s'écrit dans cette conscience de l'absence et dans une fiction de l'immédiateté, parce qu'elle sait en outre devoir être lue à distance dans l'espace comme dans le temps, elle met en jeu les données fondamentales de la communication littéraire. » (M. Escola, « De la lettre aux belles-lettres », 2010, article en ligne, consulté le 8/4/2010 ; disponible à l'URL : http://www.fabula.org/atelier.php?De_la_lettre_aux_belles-lettres). L'idée est commentée plus longuement chez J. Altman, *Epistolarity. Approaches to a form*, Columbus, Ohio State University Press,1982, p. 212.
3. Ces éléments ont eu du mal à émerger d'une masse de réflexion théorique sur le roman épistolaire polyphonique, qui souvent pouvait se permettre de supposer que la définition de la lettre allait de soi. Leur développement et leurs nuances font l'objet d'un chapitre de ma thèse : Katherine Doig, *Correspondances avec l'absence*, thèse soutenue le 6/12/2017, Université Paris-3, sous la direction de

ciblée, et celle, plus ouverte et aléatoire, du roman lui-même – qui hante toute fiction en forme de lettre(s). Ce faisant, il révèle une limite de l'utilisation courante (à l'écriture comme à la lecture) de la lettre fictionnelle comme mise en abyme de la textualité littéraire[2] ; il fait également résonner, me semble-t-il, une réponse à cette difficulté que cherchaient déjà à apporter *Les Liaisons dangereuses* elles-mêmes.

L'ADRESSE

La lettre fictionnelle se définit, parmi d'autres éléments, par la spécificité de sa destination : l'adresse ininterrompue à une instance-allocutaire (simple ou multiple) précise, intradiégétique et stable[3]. Les missives des *Liaisons dangereuses* sont classiques à cet égard : les épistoliers principaux, Valmont et Merteuil, respectent scrupuleusement la directionnalité et l'exclusivité de l'échange écrit qu'ils partagent, par crainte autant que par confiance. L'*adresse* est d'ailleurs leur préoccupation principale en tant que libertins aussi bien qu'épistoliers, une forme de ruse et de finesse consistant à savoir à qui parler, de quoi et dans quel contexte. Merteuil est ainsi maîtresse d'une nuance insidieuse de ce que les études sur l'épistolaire nomment l'*aptum*[4], l'adaptation de sa parole à son destinataire (« quand vous écrivez à quelqu'un [...] vous devez [...] moins chercher à lui dire ce que vous pensez, que ce qui lui plaît davantage », lettre CV). La catastrophe finale sera en effet une conséquence d'une erreur de jugement dans la destination – d'un instant de maladresse...

L'édition numérique donne au roman une fonction épistolaire externe qui semble le miroir de cette forme épistolaire interne. Son adresse singulière est certes quelque peu illusoire (le site requiert une inscription, et devrait-on même parler d'*adresse* lorsque c'est un algorithme qui s'occupe de l'envoi ?), mais, comme toute illusion artistique, celle-ci a son impact sur l'expérience de lecture. L'envoi numérique conserve, grâce à la porosité entre lettre et courriel, un caractère écrit (contrairement à d'autres adaptations : films, livres audio, mises en scène, opéra – même récemment une comédie musicale[5]). Il reproduit également les apparences de l'exclusivité, arrivant sur une adresse personnelle, se distinguant du feuilleton par les dates d'envoi particulières à chaque abonné. Enfin, tout cela parvient sans effort de la part du lecteur, confondu aux arrivages quotidiens de la part d'acteurs réels de sa vie.

Benjamin épinglait la perte de l'*aura* de l'œuvre plastique, son *hic* et *nunc*[6] situationnel, mais la spécificité de l'adresse dans cette mise en scène semble les restituer voire les amplifier. Le lecteur s'approprie le déroulement de l'intrigue par le même mécanisme que ses protagonistes, se sentant en permanence *in mediis rebus* : il est invité symboliquement dans le dialogue des personnages, et concrètement à construire les parties toujours manquantes, participant ainsi à l'autre polyphonie du texte, celle qui relie l'écriture à la lecture. Une telle personnalisation apparente résonne avec l'adresse qui est au cœur des

Tiphaine Samoyault ; disponible uniquement sur l'intranet de Paris-3.
4. Par exemple, G. Haroche-Bouzinac, « La lettre et son destinataire : essai d'inventaire », dans, S. Crinquand (éd.), *De vous à moi (Le destinataire dans les écrits intimes),* Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2001, p. 197-208.
5. Nous en citons ici quelques-uns : Film : *Les Liaisons dangereuses* [105 min], R. Vadim (réal.), Paris, Ariane, 1959. Livre audio : *Les Liaisons dangereuses* [livre audio, abrégé, avec K. Viard, T. de Montalembert *et al.*], Paris, Gallimard, 2004. Théâtre : *Les Liaisons dangereuses*, adaptation et mise en scène par C. Hampton, 1985 [première représentation : The Other Place, Stratford-on-Avon, avec L. Duncan, A. Rickman *et al.*]. Opéra : *The Dangerous Liaisons*, livret P. Littell, musique C. Susa, 1994 [première représentation : San Francisco Opera, San Francisco, avec T. Hampson, F. von Stade, *et al.*]. Comédie musicale : *Les Liaisons dangereuses*, adaptation et mise en scène par G. Garrell et K. Meunier, 2018 [première représentation : Théâtre Mogador, Paris, avec M. Glorieux, B. Jacquemart, *et al.*].
6. W. Benjamin, *Œuvres*, éd. et trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch,

Liaisons dangereuses : l'œuvre de fiction ne devient-elle pas pleinement épistolaire en quelque sorte, bénéficiant parfaitement de sa reproduction technique ?

LA DIFFUSION

L'amplification de l'aspect épistolaire de l'œuvre par l'édition vient toutefois aux dépens de ses qualités romanesques : si l'art du libertin réside dans l'adresse parfaitement ciblée, l'une des libertés de l'art consiste au contraire à accepter toute tentative de lecture. L'édition nous rapproche peut-être du modèle mandelstamien de la nature épistolaire de toute littérature, dont le lecteur serait un destinataire « secret », « providentiel[7] », s'étant d'ailleurs auto-désigné comme tel grâce à l'inscription. On répète souvent que Laclos visait une œuvre « qui fît du bruit, et qui retentît encore sur la Terre quand [il y aurait] passé[8] ». Le sous-titre des *Liaisons dangereuses (Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*) rappelle cette ouverture. Laclos préfacier renforce le message, recommandant le texte « aux jeunes gens de l'un et de l'autre sexe », avant de renier même cette maigre précision par un désaveu apophatique : de toute façon, l'œuvre n'intéressera personne.

Ces déclarations d'ouverture font apparaître un conflit commun à la majeure partie de la fiction épistolaire, dont *Les Liaisons dangereuses*. Le moindre élargissement visible de sa destination fictive (métalepse, adresse universelle) risquant de nuire à l'effet de réel des lettres, elle garde une distinction assez hermétique entre les univers intradiégétique et réel : Laclos « éditeur » refuse même d'admettre que des personnages tels que les siens puissent appartenir au « siècle de philosophie » qu'il partage avec le lecteur ! La fiction épistolaire se fonde ainsi sur un transfert par-dessus cette frontière séparant diégèse et réalité, notion qui acquiert son éclairage le plus célèbre grâce à Jean Rousset : il qualifie le lecteur d'« indiscret[9] », désignation non sans pertinence à propos d'un roman libertin. Le lecteur ainsi exclu est devenu un *topos* : il serait « intrus », « voyeur », lisant « par effraction[10] », écoutant devant une porte dans le quatrième mur.

L'individualisation inhérente dans l'envoi numérique sert de contrepoids à l'hypothèse pourtant convaincante de Rousset, car le lecteur ne se sent plus (ou plus uniquement) intrus, mais dépositaire, dans une relation de confiance et de confidence. La capacité de ce format à mettre le lecteur dans une posture de destinataire ne se résume toutefois pas à l'envoi automatisé, mais a également des conséquences herméneutiques. Là où le roman épistolaire joue de l'alternance des rôles afin d'empêcher le lecteur de savoir avec qui s'identifier (non seulement par sympathie, mais au niveau de la grammaire littéraire : identification au *je*-narrateur, ou à « celui qui est à la même place que moi[11] », le destinataire avec qui on découvre la lettre ?), la réception de la lettre finie entrave une interprétation dans laquelle on accompagnerait la rédaction, et encourage plutôt une identification avec le destinataire de l'instant. Ces considérations éloignent le format de l'œuvre de Laclos,

tome 3, Paris, Gallimard, 2000. Les conclusions qu'il en tire sont moins pertinentes pour nous que cette hypothèse de départ.
7. O. Mandelstam, *De l'interlocuteur* [1913], texte reproduit et traduit dans J. Blot, *Ossip Mandelstam*, Paris, Seghers, 1972, p. 175.
8. La citation est rapportée : A. Tilly, *Mémoires (tome 1)* [1828], Paris, Jonquières, 1929, p. 223.
9. J. Rousset, *Laclos et le libertinage, Paris*, PUF, 1983, p. 89-96.
10. Respectivement G. Haroche-Bouzinac, dans S. Crinquand (éd.), *De vous à moi (Le destinataire dans les écrits intimes),* *op. cit.* p. 202 ; F. Calas, *Le roman épistolaire* [1996], Paris, Armand Colin, 2005, p. 64 ; P.-J. Dufief, *Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal. Actes du colloque de Brest, 23-24-25 octobre 1997,* Paris, Honoré Champion, 2000, p. 11.

et c'est donc sans doute grâce à elles que l'édition acquiert son identité artistique propre, mais en s'écartant de certains principes du roman, elle finit par les souligner.

LA DÉVIATION

Cette réinvention de l'œuvre revendique, puis fait résonner chez Laclos, une troisième modalité de transfert, distincte de celles qui s'associent typiquement à la lettre ou au roman : il s'agit de la déviation. Outre le transfert d'une part de légitimité auctoriale et le cheminement de l'œuvre par des moyens qui ne sont aucunement d'époque, elle instaure une adresse individualisée curieusement hybride, qui effectue deux transferts en même temps : dans l'univers réel, elle ajoute une précision qui ne pouvait être du fait de Laclos ; dans le monde intradiégétique, elle détourne chaque lettre de l'adresse voulue, par-delà la frontière entre fiction et réalité. Elle met en lumière à la fois l'importance de tout acte éditorial et le rôle actif du lecteur (la seule adresse fiable étant, *in fine*, de moi-même à moi-même via la machine). La littérature épistolaire s'est longtemps intéressée aux dichotomies destinateur/destinataire et auteur/lecteur ; le détournement des lettres des protagonistes introduit dans cette équation la possibilité d'habiter un rôle de tiers.

Cette valorisation du transfert, qui paraît initialement étrange, fait résonner la même préoccupation dans l'œuvre de Laclos. Merteuil et Valmont n'hésitent pas à s'offrir l'un à l'autre les lettres des tiers qu'ils manipulent (par exemple, le billet CLVI, que Valmont dicte à Cécile puis transmet à Danceny), détournant du droit chemin les missives aussi bien que les victimes humaines. Cette démarche multiplie le potentiel littéraire des lettres ainsi dévoyées, car elles peuvent désormais être perdues, dérobées, interceptées, non livrées : autrement dit, à côté du plan narratif instauré par l'épistolier, elles acquièrent une place dans un plan dramatique plus large, dont l'épistolier et la lettre elle-même sont des acteurs[12]. La machine actualise l'une de ces possibilités : on pourrait même la voir comme un joyeux entremetteur ou un manipulateur libertin, s'emparant de chaque texte pour le remettre à la destinataire inimaginable que je suis…

Le modèle de ruptures ou d'élargissements de l'adresse n'est toutefois pas porté uniquement par ces protagonistes plus qu'ambigus : même Mme de Rosemonde, dépositaire-secrétaire de la liasse, ne peut empêcher sa publication. Il n'est donc pas une seule lettre qui finisse chez son destinataire : Laclos fait ainsi du transfert le mécanisme même de la diégèse. Le rôle de Mme de Rosemonde, celui de caution morale du récit – adoubée à l'unanimité par les personnages survivants – soulève la question de l'indirection comme enjeu non seulement métapoétique, mais éthique. L'hypothèse d'une moralité des *Liaisons dangereuses* véhiculée par ce renouveau du format épistolaire reste piquante ; toujours est-il que l'édition numérique revendique la déviation, qui, depuis Rousset, était entachée de voyeurisme. Elle souligne ainsi la valeur métapoétique et éthique que lui accordait le texte de Laclos – et invite ainsi à une lecture plus généreuse des autres déviations des protagonistes.

S'intéresser au détournement est un choix aussi effrayant que fascinant pour une revue intitulée *Missile*, mot dont les résonances épistolaires avaient été remarquées déjà par Derrida[13]. *Les Liaisons dangereuses* sont un terrain de jeu idéal pour une telle réflexion, avec leur problématique intégrée de l'adresse et de la place du lecteur dans le roman épistolaire. L'expérience de lecture fournie par l'édition numérique reste bien étrange – à ma connaissance, aucun autre texte littéraire n'est disponible précisément dans ce format, même si les podcasts pourraient fournir un exemple comparable. Elle invite à une analyse rapprochée des différentes maquettes de destination que superpose nécessairement le roman épistolaire, et fait ressortir avec Laclos la valeur du transfert comme modèle de communication à la fois poétique et éthique.

Katherine Doig est docteure de l'Université Paris-3. Elle a soutenu une thèse intitulée *Correspondances avec l'absence*, sous la direction de Tiphaine Samoyault. Elle est actuellement ATER à l'Université de Lorraine.
Contact : katherine_doig@yahoo.com.au

11. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cité par V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
12. Cette particularité était déjà signalée par T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967 ; les termes sont les miens.

13. J. Derrida, « *No Apocalypse, Not Now* : à toute vitesse, sept missiles, sept missives », 1984, dans J. Derrida, *Psyché*, Paris, Galilée, 1987, p. 395-418.

ÉCRAN TOTAL

YOULOUNE

Youloune est une illustratrice française vivant à Montréal. C'est en février 2018, au cœur d'un hiver québécois plutôt rude, qu'elle entame une série de portraits intitulée *Écran total*. En guise de point de départ, un constat en forme d'hypothèse : puisque le froid et la neige imposent les gants, les écrans tactiles sont quasi inutilisables à l'extérieur. Aussi, en entrant dans le bus ou le métro, comme un réflexe de reconnexion, les habitant.e.s de la ville consultent compulsivement leur smartphone – ou « téléphone intelligent », en bon français québécois.

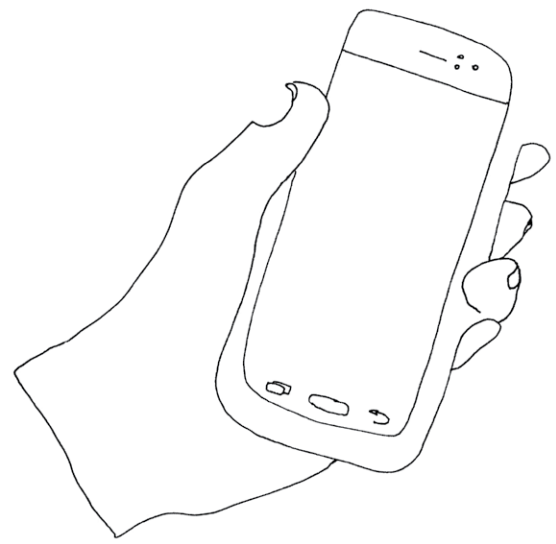
Elle troque alors son propre téléphone pour des outils qu'elle maîtrise tout autant : son carnet et son crayon. Des dizaines de modèles vivants gratuits, volontaires par défaut, s'offrent en effet à elle, puisque évidemment ils et elles ne la regardent pas… Naissent alors plusieurs dizaines de portraits réalisés furtivement dans les transports en commun. Ils mettent en scène ces personnes, voyageurs et voyageuses, inconnues, penchées, happées, absorbées par ces écrans lumineux.

Écran total interroge notre rapport aux écrans et au monde, entre déliaison et dialogue. Sans naïveté, Youloune documente de près cette addiction aux écrans, immersion technologique qui lui permet, par exemple, de tirer un portrait « À quelques centimètres du voyageur inconnu ». Sans pessimisme néanmoins, elle capte aussi des moments d'échange, souvent drôles, parfois troublants, comme ces deux adolescents reproduits en couverture de la revue.

Qui parle, qui répond, à qui s'adressent les messages de ces inconnu.e.s, que contiennent-ils ? Et d'ailleurs, où vont ces personnes, pourquoi sont-elles dans le métro, à quel arrêt cessera la séance de pose – et le croquis sera-t-il terminé ? Les dessins ne le disent pas. Mais ces questions sont bel et bien ouvertes. Car du « fil » du téléphone à la « ligne » de bus, en passant par le « trait » du crayon, tout est bien ici une affaire de vecteurs.

Après tout, les transports en commun, comme les smartphones, ne sont-ils pas des espaces de liaison entre les lieux et les êtres ?

Site : http://youloune.blogspot.com/
Contact : youloune@gmail.com



« Comme greffé à nos mains »

« La source de chaleur »

« À quelques centimètres du voyageur inconnu »

« La contagion cellulaire »

MARIÁN PAIVA

SPECTRAL VISIONS OF THE *IMPÉRIO*: LABOR PHOTOGRAPHY AND SPECTRALITY WITHIN *CARTE DE VISITE* DURING THE 2ND BRAZILIAN EMPIRE

In the years before the abolition of slavery (1888) Brazil represented a driving power among other Latin American colonial exploitation models. Imperial Brazil was recorded through the lens of the Brazilian-Swiss photographer Wilhelm Gaensly[1] (1843-1928) through the photographic medium of *carte de visite*. This genre served to portray various images of the period: bourgeois portraits, native landscape, and slave work in plantations. Indeed, slavery photography contributed to the Imperial propaganda of modern Brazil.

The *carte de visite*[2], a French format adopted by Wilhelm Gaensly, consisted of copies of 6x9 cm negatives developed and multiplied with four lensed cameras. Each lens would capture the image, meaning four duplicate photographic images could be created simultaneously. This type of camera, invented by French photographer Adolphe Gustave Disdéri (1819-1889), was so popular that new cameras added up to twelve lenses, allowing the proliferation of "cartes" in Europe by postal mail. This medium was particularly adaptable to the Brazilian Empire's desire to render visible a national and modern Brazilian identity to a "civilized Europe". Christiano Júnior (1832-1902) and Augustuo Malta (1865-1957), iconic photographers of the 2nd Brazil Empire, are particularly associated with this medium.

In Imperial Brazil the *carte de visite* had two variants: the reproduction of illustrious people like the generals of The War of Independence vs. Portugal and the racial models classified in the series *tipos de pretos*[3] (literally, types of blacks).

Due to its very small size, the *carte de visite* facilitated the distribution of images that extended the Brazilian colonial power overseas. Those nostalgic for Imperial glory could obtain copies of noble and bourgeois portraits as part of an Imperial collection and tourists traded images of a racialized Brazil for what would be a proto-postcard[4].

In this way, through the conservation of these images of race, the carte de visite would contribute to building up a specific idea of slave labor in the second half of nineteenth century modern Brazil. Labor photography effectively, enabled the visual foundations of a Nation-State project. This trend began in the same era as of industrial modernity industrialization and the transition to the abolition of slavery.

Photography of slave labor articulated, rearticulated and importantly, mapped out the territories of a Brazilian Empire that lingered from a colonial-slavery system before the transition to a more modern pre-capitalistic nation lead by paid labor: there was a direct connection between the political classification of race and its visual forms, which place the portrait as an artifact to enable a touristic trade of race types[5].

The conventions of landscape and bourgeois portraiture influenced Gaensly and Júnior, author of the 1st *carte* analyzed here. In the *carte de visite*, these motifs are key elements that recreate the context of slave activity through an idealistic imagery of plantation, yet not veiling the subjection of bodies to slavery. During the years of the 2nd Empire photography also imagined a process that combined the modernization and distortion of the individuality of humans portrayed, since *carte de visite* industrially reproduced multiple images compared to the slave bodies reduplicated in plantations. Here it is crucial to compare the conventions of bourgeois portrait with landscape and slave labor photography. Contrary to the former, labor photography reinterpreted the factual powers of the Imperial-colonial state and its anxiety to accumulate a conquerable space. Furthermore, the commercial reduplication of enslaved bodies through the *carte de visite* reflects the consumption of these subjects beyond the photographic framing[6].

The bourgeois conventions of modern portrait that Gaensly and Júnior mastered included *nature*, *pose* and *the direction of the gaze*. These elements contributed to the manipulation of the vision of slave labor within the *cartes de visite*: through them, the images of Brazil exposed in the International Exposition in Paris (1889) revealed the paradoxical vision of a "modern" colonial Empire close to its decay[7]. Like modernity and decadence, labor and slavery also contrasted and participated in the visualization of Imperial Brazil. Ironically, the creation of slavery photographs involved yet another abuse – the reproduction of images of slave bodies within the conventional poses of bourgeois portraiture.

Once the context of slave labor on the 2nd Brazilian Empire is separated from the bourgeois photographic conventions, what I call "a spectral vision of the Empire" emerges revealing the staging of the repressed colonial subject in the photograph. In effect, the creation of these series of images responds to an Imperial project whose background I will now deconstruct. The production of images to promote the Imperial glory is part of the farce of Empire. In this Empire, subjects themselves are as consumable, interchangeable and disposable as their photographs. The success of the Empire depended on the obsolescence and precariousness of these subject-objects, easily exchangeable with others. The two images presented in this

1. N. Brizuela, *Fotografía e império: paisagens para un Brasil moderno*, São Paulo, "Companhia das letras", 2012, p. 124.

2. N. Brizuela, *Fotografía e império, op. cit.*, p. 132.

3. *Ibid.*, p. 56-58, 124

4. *Ibid.*, p. 132-135..

5. *Ibid.*, p. 20.

6. *Ibid.*, p. 14-19

7. *Ibid.*, p. 56.

article represent the mission of Imperial propaganda in Brazil, while they promote the illusion of modernity and Imperial glory towards the abolitionist "civilized" European powers. While they were taken just before the years of abolition (1888), they displayed the performance of labor as a photographical pose which could not evade the real violence of the slavery apparatus.

Before analyzing the images that are the focus of this essay, I will first illustrate what I mentioned as parameters of bourgeois photography with some examples. These parameters include the framing, the nature motifs and the pose of the subjects represented in the *carte de visite*. With regards to nature, the essential motif was a respect for the panoramic and lineal framing, where the geometry dominates and frames the appearance of the individual.

Secondly, the pose and gaze of the subjects portrayed expressed particular taxonomies of race and class. At times the gaze is juxtaposed with that of the photographer's lens and then with the eyes of the image's viewer; or it is displaced from this track, as we appreciate in anonymous daguerreotypes, like one assigned to Dna. Catarina Gomes de Vasconcelos; and portraits of black types, such one by Augusto Stahl[8]. In these two models of manipulations of the gaze, there are divergences resulting in the representation of the bourgeois subject vs. the slave. In the case of Dna Catarina, her bourgeois pose creates a visual nexus between photographer and viewer, emerging as active observer and observed subject[9]. The frontal pose and the powerful gaze execute an optical power on those who codify the image. With the black subject in the next photograph, portrayed in a lateral pose, who almost escapes the viewer's gaze and the photographer's focus, we anticipate in her gaze a vision that is captured, not one that controls and dominates the scene outside the image's frame, as in the previous example.

This radical opposition between passive and active gaze decodes the totalitarian powers of colonial repression[10]: the differences between both images discuss the tensions evolved in the historical process of portrait photography, resulting in a complex of the loss of the identity and the deception for the past[11].

This essential element, the gaze, is the enabling power of the Benjaminian "aura", or the inimitable trace of the *here* and *now* emanated from the piece of art. It marks the artistic "authenticity" opposed to the technical reproduction[12], located in the core or "quintessence" in the art piece[13]. Thus, once captured, the photographed subject seems mummified in a perpetual present time[14], where the direct contact with the eyes, the lens and spectator, invokes the bourgeois desire for modernity and preserves a perishable future: "[…] for photography does not create eternity, as art does, it embalms time, rescuing it simply from proper corruption"[15].

Indeed the bourgeoisie, nostalgic for a present that belongs to a future past, cultivates its obsession for the reduplication of the *cartes de visite* by collecting and rescuing them from the passage of time. This contradiction between the nostalgia of the past and desire for the future renders an image of a slave encrypted in a constant loss of the aura. However, what happens when

8. *Ibid.*, p. 121
9. *Ibid.*, p. 117-123.
10. *Ibid.*, p. 53.

11. *Ibid.*, p. 109-110.
12. W. Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica*, México, Ítaca, 2003, p. 42-46.

13. *Ibid.*, p. 20.
14. A. Bazin, "The ontology of the photographic image" *in What is cinema?*, Oakland, University of California Press, p. 14.
15. *Ibid.*

the enslaved individual must overcome, as a subject exploited amid the savage wilderness, a place in the photograph for the sake of posterity? What is the focus and the setting of these subjects, apparently unaware of the action of the landscape over their actions? To where does the spectral position of the subject project and what elements regulate it?

Let's observe our first image (fig. 1). In this image, nature creates an imaginary line between the horizon and workers, engrossed in the task of plantation labor. This line oppresses them horizontally. In the foreground, the line is broken by the figure of the main foreman, the taller man in white holding a stick in his hand. It is he who supervises the scene from a central position with his back to the spectator, whereas the other foreman on the left, in the absence of a stick — possibly the patron — simply stands and strengthens the power of the first man. The focus of the photographer and the viewer are aligned with him, mirroring the figure of the owner of the plantation, who does not appear in this picture, therefore his gaze is unrepresented but he represents the master's force beyond the limits of individuality of the workers. More signs stress the violence of the intervention of the foreman and his panoptical surveillance: the visual contact between the patron and the workers, who apparently perform a bucolic time-space, is evaded. Hence, what may be an apparent documentary image, appears as a carefully constructed idealization of an exploitable product under the conditions of a capitalist state's industrial machinery.

The panoptical-spectral force of this foreman is confirmed precisely because he is the central figure that stands out and reorganizes the scene, and he directs the power of its mechanical construction. He reveals the gravitational force of the Barthian "punctum"[16] of this visual composition in which the energy of the overall composition is composed. By the revelation of the spectrality displayed in this performed image of plantation, the abhorrence and evidence for the system of slavery is disclosed. But at the time, through the dissemination of such photographs, the mechanisms which activate this slavery-based capitalist economy were presented as exemplary to the European powers.

When referring to spectrality I want to recall the alienated individuality that Derridean specters share with the subjects above portrayed[17]. This feeling of alienation propels the subject not only to a space of dehumanization but also to a temporal dislocation: "[the specter] is something that one does not know […] and one does not know if precisely it is, if it exists, if it responds to a name and corresponds to an essence. […] This non-object, this non-present present, this being-there of an absent or departed one no longer belongs to knowledge"[18].

In this case, the human gaze is depersonalized in the photography, and their stiff pose also presents them simultaneously being in and escaping the scene. This rigidity pictures domestic labor according to the patterns of the bourgeois portraiture[19]. In this sense, they participate in the bourgeois photographic tradition, while projecting an image disjointed from time and space. Thus, they are perpetually condemned to never intervene in the historical progress by the alienating pose that transforms them

16. R. Barthes, *Camera Lucida*, New York, The Noonday Press, 1981-1988, p. 25-28

17. J. Derrida, *Specters of Marx*, *op. cit.*, p. 5.
18. *Ibid.*, p. 5.

19. N. Brizuela, *Fotografía e império*, *op. cit.*, p. 125..

into specters subjugated to the capital's mechanisms.

Spectrality also operates as a totalitarian power in the second image (fig. 2). Here spectrality stimulates the displacement and fragmentation between the females, in the middle and left side of the picture, and the men, in the right. This horizontal image framed by the plants focuses on the active labor of the female workers, dominating the first plane of the scene. In this *carte* the energy of the punctum contrasts the central female with a ghostly figure on the right. This woman spectrally reorganizes the rest of the subjects actively working in the boiling of a pot, in a rigid pose repeated by the other female on her left. The steam potentiates the spectrality of the male directly above. Although this male figure is not observing us, his gaze is a panoptical focus that projects a diagonal line on the right, stressing the marginalized location of the other subjects, isolated and scattered. With the absence of the contrast of the work performed by the female and the passiveness of the male sitting characters, the slavery scene would remain as an illusion of domesticity regardless of any spectrality[20].

Consequently, thanks to the spectral quality found in labor photography, the subjects portrayed in these images act as Derridean specters returned from the world of death, reminding us of the evanescence of our existence: they are the shadows of a past that relives a future death, but also a "simulacrum"[21] or an auratic copy out that escapes the core of modernity.

Moreover, the imperial specter suffers from a feeling of otherness caused by the capital: removed from the time and space, it faces the alienation of one that is produced to be reproduced and exchanged by the medium of photography. This fact makes them different from the rest of the beings: it is an object among other objects[22]. In this way, the main focus of the camera in these pictures is not to capture the material production in plantation, but to objectify humans and their reality, reducing them to passive products of the slave-based economy. As an object, they are fossilized and rewritten by the photograph. Perhaps these *cartes* show the impossible task of portraying the individuality of those who are perpetually excluded from any space-temporal agency.

To conclude, by means of the photographic representation of slave labor, a glorious vision of empire was promoted to Western powers, whilst simultaneously, a scenography of colonial slavery was codified. Thus, the images of the slaves project their own mortality, a spectral mortality which is framed in the exercise of power through the 19th c. Brazilian Imperial capitalist-slavery project.

Marián Paiva est doctorante au sein du département des langues romanes de l'université de l'Oregon (États-Unis). Elle rédige une thèse intitulée « Cartographies de la spectralité dans la narration et la photographie coloniale des Empires ibériques et français du XIXe siècle : À la recherche d'une modernité inachevée ».
Contact : mpaivame@uoregon.edu

20. A. Cuarterolo, "Fotografía y teratología en América Latina, una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX", *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, t. 7, nº 1, 2009, p. 119-145.

21. R. Barthes, Camera lucida, op. cit., p. 30-37.

22. M. Blanco and E. Peeren, *The spectralities reader: ghosts and haunting in contemporary cultural theory, op. cit.*, p. 9.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 1. *Carte de visite : view of a group of laborers at work in the field as a foreman watches them*, Brazil, ca. 1865, still image, 7x10cm, New York Public Library Digital Collections, New York , Christiano Júnior.

Fig. 2. *Carte de visite: view of a group of men, women and boys seated around pots and tubs, Brazil*, ca. 1860-1890, still image, 7x10cm, New York Public Library Digital Collections, New York, anonymous.

IMAGE CREDITS
The New York Public Library Digital Collections, Schomburg Center for Research in Black Culture, Photographs and Prints Division, New York, United States.

EURIPIDE HÉRITIER D'ESCHYLE : TRANSFERT PARODIQUE DU MOTIF DE LA RECONNAISSANCE DANS L'*ÉLECTRE* ?

ÉMILIE RUCH

Les tragédies d'Eschyle et d'Euripide, respectivement intitulées *Les Choéphores* et *Électre*, représentent toutes deux un épisode de la légende des Atrides, les retrouvailles entre Oreste et sa sœur[1]. À son retour de Troie, Agamemnon est assassiné par son épouse Clytemnestre, secondée par son amant Égisthe. Leur fils Oreste est envoyé en exil tandis que sa sœur Électre demeure auprès des nouveaux régents du palais. Devenu adulte, Oreste revient dans sa terre natale pour se faire reconnaître de sa sœur Électre et venger leur père. Le jeune homme tue alors Égisthe et sa mère Clytemnestre, qui le maudit en lançant les Érinyes à sa poursuite.

Dans son ouvrage *Euripide, héritier d'Eschyle*, Rachel Aélion[2] souligne la filiation entre le théâtre d'Euripide et celui d'Eschyle, et étudie à ce titre le rapport étroit entre les deux tragédies qui nous occupent. De fait, Euripide ne se contente pas de reprendre quelques années plus tard, sous couvert d'un cadre légendaire commun, l'intrigue mise en scène par Eschyle. Car au sein même de sa scène de reconnaissance, il réutilise très spécifiquement les trois indices qui, dans les *Choéphores*, donnent à Électre les preuves du retour d'Oreste : la boucle de cheveux qu'il a déposée sur le tombeau de son père en offrande, les traces de pas qu'il a laissées à proximité et le vêtement brodé par Électre qu'il portait lorsqu'il avait été envoyé en exil. Mais alors que ces trois preuves sont efficaces chez Eschyle, elles se révèlent inopérantes pour Euripide. Électre oppose ainsi au vieillard qui veillait sur les deux enfants lorsqu'ils étaient petits un scepticisme et une logique absolus qui soulignent l'invraisemblance des preuves énoncées. Au point qu'Euripide introduit finalement un quatrième indice, la cicatrice d'Oreste, pour permettre la reconnaissance du frère par la sœur. Si ce phénomène de reprise n'était pas rare dans le contexte agonistique propre au théâtre athénien du ve siècle av. J.-C., nous voudrions revenir sur l'interprétation de la majorité des commentateurs[3] qui voient dans la scène euripidéenne une parodie et une critique de celle des *Choéphores*. Plutôt que d'opposer les styles des deux poètes, nous voudrions interroger la nature de la dérivation qui existe entre les deux scènes grâce aux outils propres à l'analyse dramaturgique. En effet, à la suite de l'ouvrage majeur d'Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*[4], ce courant critique vise à étudier les tragédies antiques pour mettre en lumière leurs spécificités en tant qu'œuvres théâtrales. La prise en compte de la réception des spectateurs est en ce sens essentielle pour ne pas seulement lire le texte tragique, mais l'interpréter dans toutes ses dimensions. C'est pourquoi nous faisons le choix de ne pas discuter ici de reprises textuelles ou de problèmes d'interprétation du vocabulaire grec employé. Nous nous plaçons en effet dans la position des spectateurs, qui ne devaient pas remarquer ces détails d'ordre lexical lors de la représentation théâtrale ; ceux qui avaient en tête le texte exact d'Eschyle devaient par ailleurs être très peu nombreux. En outre, l'examen de la situation d'énonciation, dans le rapport entre la scène et le public, mais aussi dans la relation des personnages entre eux, apporte un nouvel éclairage sur la construction singulière de ce passage. C'est dans ce cadre que nous nous proposons d'étudier le rapport hypertextuel[5] à l'œuvre entre l'*Électre* et le texte d'Eschyle, afin d'identifier de quelle manière Euripide s'en joue et se le réapproprie pour créer sa propre scène de reconnaissance.

UNE RECONNAISSANCE PARODIQUE ?

Il nous faut d'abord examiner le déroulement des deux scènes de reconnaissance afin de comprendre la nature du transfert opéré par Euripide. Dans les *Choéphores*, Électre éprouve une intuition presque inexplicable en identifiant les trois indices au retour de son frère. Elle tente ensuite d'en convaincre le Coryphée, qui doute sérieusement de la véracité de ses propos. Dans l'*Électre* en revanche, c'est le vieillard qui suppose qu'Oreste est de retour et qui essaie d'en persuader sa sœur. Euripide nous donne alors à voir une Électre qui suit une méthode systématique et implacable pour détruire les soi-disant indices trouvés par le vieillard, s'en remettant uniquement à la logique et au bon sens. Euripide inverse le rapport entre les deux personnages en scène tout en conservant l'opposition entre celui qui émet des suppositions et celui qui en doute. Les tonalités de ces deux scènes de reconnaissance sont-elles pour autant si différentes ?

Dans la reconnaissance euripidéenne, la situation d'énonciation joue sur un quiproquo entre Électre et le vieillard : à la mention successive des indices par le vieil homme, l'héroïne fait preuve d'une opposition nette et répond presque mot pour mot aux propos de son interlocuteur. Mais plutôt que de revenir sur la légitimité des arguments d'Électre, il nous faut insister sur la structure répétitive du dialogue entre les deux personnages[6]. De fait, à chaque fois que le vieillard suppose qu'un élément pourrait être un signe distinctif d'Oreste, il

1. Nous ne mentionnons pas dans cet article l'*Électre* sophocléenne relatant le même épisode mythique afin de ne pas alourdir notre propos par les diverses suppositions concernant sa datation, et donc sa chronologie vis-à-vis de l'*Électre* d'Euripide.

2. R. Aélion, *Euripide, héritier d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

3. Voir par exemple : R. Aélion, *Euripide, héritier d'Eschyle, op. cit.* ; D. Conacher, *Euripidean drama: myth, theme and structure*, Toronto, 1967, p. 199-212 ; G. Bond, « Euripides' parody of Aeschylus », *Hermathena*, n° 118, Dublin, 1974, p. 1-14 ; G. Roux, « Commentaire à l'*Orestie* », *Revue d'Études grecques*, n° 87, Paris, 1974, p. 42-56 ; M.-P. Noël, « La reconnaissance d'Oreste et d'Électre chez Eschyle, Sophocle et Euripide : enjeux esthétiques et dramaturgiques », *Arrêt sur scène/Scene focus*, 2013.

4. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

5. G. Genette définit l'hypertextualité comme une dérivation, qui est une « opération d'imitation ou de transformation qui conduit d'un hypotexte à un hypertexte » (S. Rabaud, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, « Vade-mecum », s.v. « Coprésence », p. 231 ; voir aussi G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982).

6. *Él.*, v. 513-544.

invite Électre à faire la comparaison, avec ses cheveux ou son pied, par exemple. De son côté, la jeune fille suit le même procédé dans ses réponses : tout en formulant des hypothèses pour étayer l'idée du vieillard, elle interroge puis invalide la possibilité d'une telle similarité entre son frère et elle. On retrouve encore la même structure pour le troisième indice, alors qu'il n'est pas visible sur scène et qu'il est entièrement imaginé par le vieil homme. Tandis que le vieillard interroge la capacité de la jeune fille à reconnaître le vêtement qu'elle a brodé pour son frère, Électre affirme que ses dimensions ne seraient plus adaptées au corps d'Oreste après tant d'années. L'argument logique employé ici montre l'ironie d'Euripide, qui, tout en questionnant le rôle des accessoires théâtraux, ne pouvait pas sincèrement imaginer que l'Oreste des *Choéphores* apparaissait sur scène en étant vêtu de ce tissu. Car Euripide lui-même emploie ce procédé dans la scène de reconnaissance à la fin de sa tragédie intitulée *Ion*[7]. Dès lors, on constate que la scène euripidéenne ne concerne pas tant la vraisemblance de tel ou tel indice, mais davantage la recherche, par les personnages eux-mêmes, de moyens propres à opérer la reconnaissance. En ce sens, la scène de l'*Électre* est moins une parodie des *Choéphores* qu'une réflexion sur les outils du théâtre pour représenter une telle scène.

En outre, si le quiproquo qui constitue la situation d'énonciation de la scène pourrait donc être interprété comme un outil comique, la prise en compte du point de vue du spectateur nuance cette première impression. En effet, lorsqu'Électre se moque du vieillard ou l'accuse de folie, le spectateur sait pour sa part qu'il a raison et que l'erreur se trouve du côté de l'héroïne. Dans cette succession de vraies preuves et de réfutations qui n'en sont pas moins logiques, le spectateur assiste ainsi, impuissant, à l'enfermement d'Électre dans son aveuglement et dans son erreur. Ainsi, afin d'accentuer la tension dramatique et la dimension pathétique de la scène, Euripide utilise le point de vue surplombant du spectateur qui connaît l'identité des personnages en scène depuis le prologue. Dans cette perspective, le lexique du savoir employé par Électre se charge d'une saveur amère face à la tragique inefficacité des indices apportés par le vieillard, qui appelle sans cesse la jeune fille à voir la réalité. Enfin, ce n'est plus seulement un personnage secondaire de la tragédie qui doute du retour d'Oreste, mais Électre elle-même, dont le destin dépend entièrement de celui de son frère. Selon nous, le transfert à l'œuvre entre les *Choéphores* et l'*Électre* ne se fait donc pas sur un registre comique, et l'intention d'Euripide n'est pas de moquer son modèle. Le dramaturge s'emploie plutôt à souligner sa propre habileté à accroître le pathétique de la scène en représentant toutes les étapes de la reconnaissance, dont le doute et la difficulté d'Électre à admettre le retour de son frère.

TRANSFERT D'UN MOTIF AUX SOURCES PLURIELLES

Si le transfert des trois indices utilisés dans les *Choéphores* permet à Euripide de montrer très clairement à son public qu'il connaissait la tragédie d'Eschyle, le

7. *Ion*, v. 1417-1425.

procédé indique également qu'il n'avait pas peur de se mesurer à son modèle. Dans un très bon article où elle remet en cause l'interprétation comique du passage, I. Torrance relève ainsi les marques de la confrontation consciente d'Euripide à ses prédécesseurs[8]. Par l'insertion d'un quatrième signe, le dramaturge fait reposer l'efficacité de la reconnaissance sur une autre référence littéraire : l'*Odyssée*. En effet, la reconnaissance par l'intermédiaire d'une cicatrice ne peut qu'évoquer, pour nous et plus encore pour les Grecs du Ve siècle, la célèbre scène entre Ulysse et son ancienne nourrice[9]. Ainsi, le poète tragique ne se contente pas de reprendre et de se réapproprier le modèle eschyléen : il remonte à un modèle encore plus ancien, porteur d'une plus grande autorité. Cette remarque, qui pourrait sembler anodine, révèle en réalité toute la complexité du rapport intertextuel dont Euripide charge son œuvre. Le fait que le signe apportant la résolution du problème tragique soit lié au référent épique achève la démonstration de la supériorité euripidéenne en matière de théâtre et, surtout, prépare l'apogée touchante de la scène dans la réunion du frère et de la sœur.

Par ailleurs, si l'on se place dans la perspective de la réception de l'œuvre, l'identification des divers niveaux de lecture de la scène par les spectateurs devait participer au plaisir éprouvé lors de la représentation. On peut en effet penser à notre propre expérience de spectateur, qu'il s'agisse de théâtre ou même de cinéma : identifier une référence ainsi que l'écart qu'introduit la reprise procure du plaisir au public capable d'en reconnaître la source. Toutefois, cette forme de réception n'annule pas la tonalité initiale du passage, mais s'y superpose. Autrement dit, même un spectateur qui ne connaîtrait pas l'hypotexte appréciera la scène au premier degré, pour son rôle au sein de l'intrigue et dans la peinture des personnages. Dès lors, si l'on revient à la scène de reconnaissance de l'*Électre*, il semble qu'Euripide se soit attaché à créer deux compréhensions concomitantes de la scène. Tout d'abord, pour les spectateurs qui ne saisissaient pas la référence à Eschyle[10], la scène se devait de mettre en lumière toute l'ironie tragique du moment où Électre refuse d'admettre qu'elle a retrouvé le frère qu'elle attend depuis tant d'années. Ensuite, et sans pour autant lui retirer son effet pathétique, la scène devait offrir au public averti le plaisir d'identifier les références aux œuvres littéraires antérieures afin de souligner toute l'innovation dont était capable Euripide dans une scène aussi traditionnelle que celle de la reconnaissance.

Dès lors, il apparaît que la scène de reconnaissance de l'*Électre* d'Euripide ne peut se réduire à un moment parodique, ni à un jeu littéraire adressé à un petit nombre d'érudits[11]. Les retrouvailles entre Électre et Oreste permettent plutôt à Euripide de réactualiser et de renouveler une scène traditionnelle de la tragédie, témoignant ainsi de sa parfaite connaissance de l'héritage littéraire, mais aussi de sa capacité à le fondre dans son œuvre. Or, la reprise de la scène eschyléenne orchestrée par Euripide lui permet de souligner son originalité en matière de traitement théâtral, notamment dans l'exploitation du point de vue des spectateurs ou des accessoires. En outre,

8. I. Torrance, « In the footprints of Aeschylus: recognition, allusion and metapoetics in Euripides », *The American Journal of Philology*, vol. 132 n°2, 2001, p. 177-204.
9. *Od.*, XIX, v. 386 sq.

10. Par exemple parce qu'ils étaient trop jeunes pour avoir assisté à la représentation de l'*Orestie* en 458 av. J.-C. ou parce qu'ils n'étaient pas érudits au point de posséder une version écrite du texte eschyléen.

11. Voir notamment G. Roux, « Commentaire à l'*Orestie* », art. cit., p. 46, qui mentionne « un jeu de lettré proposé à des lettrés, un divertissement littéraire ».

grâce au renvoi concomitant à Homère, il nuance la critique adressée à l'auteur des *Choéphores* et revalorise la scène eschyléenne en tant qu'autorité littéraire. Ainsi, l'intention d'Euripide semble moins de mettre en cause le modèle eschyléen que de revendiquer sa propre capacité à créer une œuvre nouvelle. Le traitement qu'il fait de la scène de reconnaissance dans son *Électre* devient alors une affirmation en actes, sur la scène théâtrale, de son innovation et de son génie poétique.

Émilie Ruch est doctorante en Lettres classiques et rédige une thèse intitulée *Dramaturgie euripidéenne : une poétique singulière dans les tragédies de la reconnaissance chez Euripide ?*, sous la direction de Michel Fartzoff, à l'Université de Bourgogne Franche-Comté – ISTA (EA 4011).
Contact : emilie.ruch@univ-fcomte.fr

QUI PARLE ?

PAULINE PICOT

Traverser une journée seul. Mais seul vraiment seul. On ne voit pas d'ami pour boire un verre. On ne sort pas pour danser. On fait ses trucs : les trucs sont finis. On se trouve d'autres trucs à faire. Personne n'est là, personne n'est disponible. Ils sont tous tombés dans un trou mystérieux. Personne ne répond. On sort pour sortir, pour la poubelle ou le courrier. Manger, faire sa vaisselle. Dire à voix haute : « je profite de ma solitude ». Se coucher. Dormir. On se lève seul. On traverse une autre journée. Mais seul vraiment seul. Marcher dans la mélasse de l'appartement. Réaliser soudain l'infinité du temps mou. On sort pour sortir, pour le verre ou le pain. On est une personne âgée qui parle à tout le monde. On veut retenir les gens. Il fait très chaud non en ce moment ? On se rappelle qu'on a connu des amis : où sont-ils ? Dans le trou mystérieux. Personne ne répond. Ça ne fait que deux jours. J'avais encore une mère avant tout ça : je peux l'appeler. J'avais une voix. On n'a plus de trucs à faire. On n'a pas tant de trucs en fait. La vie apparaît tout à coup pour ce qu'elle est : du chewing-gum chaud étiré sur du bitume. Vivement que le cycle reprenne. Personne alors n'aura vu cette micro-catastrophe sanitaire de ta solitude sur 48h.

Le rythme de vie, l'autodiscipline, la solitude imposées par la thèse que j'effectue depuis septembre 2015 ont été les premiers ferments d'un questionnement. Comment maintient-on sa cohérence de sujet psychologique sans l'écho de l'autre, dans l'étirement du temps, et lorsqu'à l'extérieur tous ignorent la trame absurde, étrangement régulée, de cette solitude choisie ? Ces réflexions ont rencontré de plein fouet la lecture de *The Catcher in the rye* [*L'Attrape-cœurs*] (Salinger, 1951) que j'ai faite à ce moment-là. Holden Caulfield, renvoyé de son lycée, n'ose pas rentrer chez ses parents et dérive dans New-York. Ce qui me fascinait c'était, dans cette errance solitaire, son projet récurrent de téléphoner : à sa sœur Phoebe, son amie Sally, ou même à Carl Luce qu'il n'aime pas tant que ça. Mais ce projet n'aboutissait jamais ; il finissait toujours par y renoncer. Et pourtant il continuait à chercher des cabines téléphoniques, comptant ses pièces pour appeler. C'est peut-être un détail du livre mais pour moi, qui n'ai jamais été à l'aise au téléphone et qui souffre cependant d'un sentiment de solitude excessif, c'était un leitmotiv obsédant. Qui peut-on appeler dans la dérive ?

Puisque de dérive il était question, je me suis donc laissée aller à cette dramaturgie qui raccorde les choses par la sensibilité, le flair ; une passion d'enquêtrice sans objet défini. J'ai entrepris des recherches documentaires sur SOS Amitié. J'ai fouillé leur site Internet, leurs archives, notamment l'« Observatoire des souffrances psychiques » qui synthétise, en données statistiques, les activités observées sur les plateformes téléphoniques de la fédération

pendant un an. Là, au contraire du texte de Salinger qui dilate la solitude jusqu'à la sensation du néant, il y avait cette forme très étrange qui met en pourcentages, pour des raisons pratiques, les différentes raisons du mal-être : souffrance psychique 43,2%, solitude 40,7%, souffrance physique 15,7%, relationnel 14,6%, sexualité 12,2%, problèmes matériels 9,0%, problèmes moraux, juridiques, existentiels 5,8%... Cette sécheresse était fascinante. Et cette donnée : 17 minutes est la durée moyenne d'un appel diurne à SOS Amitié, et 22 minutes la durée moyenne d'un appel nocturne. Ces 5 minutes d'écart m'ont fait l'effet des 21 grammes que l'on perd quand on meurt : le poids invisible de la nuit ?

Nous travaillons beaucoup, avec l'ensemble L'ÉCROU, créé en 2013, par des improvisations dirigées. J'ai une intuition : je donne un cadre, quelques consignes ; nous explorons ensuite avec les acteurs dans beaucoup de directions ; puis je referme nos hypothèses sur ce qui me semble le plus fort, et j'écris un texte inédit dont nous ferons ensuite quelque chose. Avec Sarah Kristian, comédienne, nous nous sommes ainsi téléphoné dos à dos, de près, de loin, de jour, de nuit, nous avons réfléchi aux situations bizarres générées par les faux numéros, imaginé des gens qui appellent n'importe qui rien que pour entendre une voix… Nous nous sommes demandé quelle patience une personne aurait pour quelqu'un qu'il ne connaît pas, mais dont il perçoit la détresse par la voix. Et nous nous sommes aperçues qu'il était facile, à travers ces échanges, de brosser le portrait d'une humanité froide, pressée ; qui raccroche facilement, qui ne laisse rien naître. Mais qu'il était aussi très beau – et un vrai parti pris – d'aller contre cette tentation et de laisser un lien s'établir entre deux personnes qui ne se voient pas, ne se connaissent pas, et ne se reparleront sans doute pas.

Répondre / Transférer : une des questions à creuser était en effet celle, inévitable sur ce genre de plateformes, des interlocuteurs instables. Si vous appelez SOS Amitié le matin, vous parlerez à quelqu'un. Si vous rappelez la nuit, vous parlerez à quelqu'un d'autre. Cette fragilité est à la fois fertile en libres débordements (vous pouvez tout dire à un anonyme) et en même temps source d'angoisses profondes : pourquoi la voix au bout du fil n'est-elle plus la même ? Où est la personne de tout à l'heure ? Où sont tous ces gens ? Dans la même pièce ? À des milliers de kilomètres ? Est-ce qu'ils se parlent de toi ? Est-ce qu'ils existent ? Et est-ce que tu existes encore, toi, quand tu n'es qu'une voix qu'on se balance comme une balle ?

Ces travaux de recherche, d'improvisations, ces discussions et réflexions ont amené à la création de *17/22*, installation interactive qui fait partie du parcours *Témoins,* créé en 2018 à la Ferme du Vinatier, et dont vous allez lire un extrait. Quatre téléphones. Quatre compteurs qui défilent. Quatre situations dans lesquelles les visiteurs peuvent simultanément s'immiscer, s'inviter, s'inscrire. Qui parle ? Et qui est là pour écouter, là, maintenant, tout de suite ?

Pauline Picot est doctorante en Arts de la scène. Elle rédige une thèse intitulée *Magnétisme, électricité, spiritisme : l'imaginaire des fluides dans le théâtre du XIXe siècle, de la fin du XVIIIe aux avant-gardes*, sous la direction de Mireille Losco-Lena, à Université Lyon-2 (Passages XX-XXI). Elle a publié plusieurs livres : *Les possibles de son corps*, Quartett, 2012 ; *Ian*, Quartett, 2014 ; *Des camisoles (et autres textes)*, Quartett, 2015 ; *À l'heure qu'il sera*, Les Éclairs, 2017. Elle est également metteuse en scène au sein de l'ensemble L'ÉCROU : *GRANDE LOTERIE (du monde contemporain)*, 2017 ; *Témoins*, 2018.
Contact : pauline.m.picot@gmail.com

- Je vous écoute, dites-moi

Un temps

- Est-ce que je suis toujours une personne ?

- Mais – oui bien sûr que vous êtes une personne.

Extrait de *17/22*

17/22
EXTRAIT

– Bonsoir c'est encore moi –
– Bonsoir monsieur
– Ce n'est pas à vous que je viens de parler ?
– Non monsieur, nous sommes plusieurs à prendre les appels simultanément
– Ah d'accord. Je venais juste de parler avec quelqu'un. J'ai eu une longue conversation avec une femme. Ce n'était pas vous ?
– Non ce n'était pas moi monsieur…
– Bon. C'est bizarre mais bon. D'accord. Vous êtes en France au moins haha ?
– Oui monsieur… Nous sommes tous dans le même bureau.
– Bon d'accord excusez-moi. Ça n'a pas tant d'importance de toute façon.
– Mais vous aviez raccroché tout à l'heure… ?
– Oui j'avais raccroché oui – ça allait
– Et maintenant monsieur, qu'est-ce qui se passe ?
– Maintenant… Maintenant…

Un temps

– Dur de rester du bon côté de la vie hein ? On croit qu'on est stable, on dit « c'est bon je suis stable », on raccroche, on se sent serein, on se sent solide, on se met un morceau d'Oasis qui vous rappelle votre jeunesse, on se trémousse un petit peu parce qu'à cet instant précis on peut dire qu'on va bien, on ouvre un livre de cuisine, « tiens si je me faisais ça »… Et puis sans raison, pour un rien, ça dérape de nouveau. On lâche la rampe et on se retrouve du mauvais côté, là où tout s'effondre. Y'a pas de garantie de non-dilution du réel, les choses peuvent se dissoudre à tout moment et devenir de la purée devant vos yeux ébahis, plus rien ne tient et alors à ce moment il faut – il faut –
– Qu'est-ce qu'il vous faut, dans ces moments-là ?
– Alors attention c'est très con
– Rien n'est « con » comme vous le dites, ne vous inquiétez pas. Je ne suis pas là pour juger mais pour écouter ce que vous avez à me dire.
– Oui je sais, je sais bien… Mais votre jugement à la limite je m'en fiche un peu… J'imagine que vous devez entendre bien pire toute la journée, toute la soirée, toute la nuit… Si vous croyez que j'en suis à un jugement près… Je vous dirais bien *Only God can judge* me mais je ne suis pas américain… Et je crois pas en Dieu… Ce qui fait deux bonnes raisons de ne pas me faire tatouer ça.

Un temps

– Vous voulez me dire ce que vous faites quand vous sentez que ça ne va pas ?
– Qu'est-ce que je fais ? Je bois, bien sûr
– Vous buvez… Ça fait longtemps ?
– Ouhla ! J'ai déjà fait plusieurs cures… Je suis un cas désespéré voyez-vous.
– Il n'y a pas de cas désespéré… Si vous souhaitez arrêter on peut vous fournir de l'aide ; c'est vrai que ces petites discussions sont plutôt là pour soulager les gens à court terme et les aider à traverser un moment de crise, mais si vous souhaitez être aidé sur le fond on peut aussi – et ce n'est pas du tout un moyen de couper court à cette conversation, les deux peuvent se conjuguer – vous rediriger vers des organismes qui vous apporteront une aide de fond…
– C'est gentil de prendre tout ce temps pour me dire ça… Mais je sais tout ça, j'ai déjà entendu ça tellement de fois… C'est pour ça que c'est tellement gentil, et profondément triste. Merci d'y croire pour moi, ça fait toujours plaisir.
– Bon, je vois que vous êtes un cynique… Pourquoi appelez-vous, dans ce cas ?

– Je vois que vous êtes une personne franche… Pour parler avec des personnes qui ne savent pas ce que c'est ? Qui ne savent pas ce que ça fait ? Qui s'en foutent ? Qui ne connaissent pas de glissements de terrain. Ce sont des moments agréables.
– Bon, c'est bien si vous trouvez ça agréable.
– « Et quand il fait ça il fait pas autre chose ! ». C'est mon père qui disait ça.

Un temps

– Quel connard n'empêche
– Et d'Oasis, c'est laquelle votre préférée ?
– … Tiens donc. Je m'attendais pas à celle-là. Attendez je réfléchis.

Un temps

– Je sais pas moi ! Je dirais *Champagne Supernova*.
– Ah oui ? Pourquoi ? C'est les paroles, l'air… ?
– Les paroles ouais, *Where were you while we were getting high?* … J'ai l'impression qu'il me parle à moi, il me demande ce que je foutais pendant que tout le monde s'amusait… J'étais dans mon petit studio et je buvais. La fumette c'est un truc de gens sociables ! Faut connaître des gens. Y'a toute une mise en place. Par contre quand il dit *Someday you will find me / Caught beneath the landslide / In a champagne Supernova in the sky* là c'est moi qui parle, et je dis allez salut tout le monde, je file dans l'espace où je vous rendrai plus aucun compte, en orbite avec ma bouteille de champ'…
– Je vois l'idée... je vois l'image.
– Sympa hein… J'aime bien rêver à ça. Mais j'y rêve jamais aussi clairement que justement quand je n'ai rien bu. Alors je vois très net, j'ai l'impression que mes yeux peuvent percer jusqu'à la voie lactée.
– Qu'est-ce que vous espérez pour cette nuit ? Ne pas boire ?
– C'est aussi simple que ça. Je vous appelle pour traverser la nuit.
– J'ai l'impression que vous êtes en bonne voie ? Vous me semblez plutôt lucide sur la situation.
– C'est bien ça le problème… Je vous « semble » lucide. Mais est-ce que je suis lucide ? Est-ce que je n'ai pas juste une grande habitude de débiter ce genre de trucs et d'embobiner les gens dans mes raisons ?
– Vous ne m'avez pas donné vos raisons…
– C'est vrai, je ne vous ai pas donné mes raisons.
– Vous devriez peut-être arrêter de vous juger comme ça… Je trouve que pour l'instant vous vous en sortez très bien, même si vous avez appelé plusieurs fois.
– Merci.

Un temps

– Le problème c'est que la musique ça donne souvent envie de boire. Les films aussi. Dans les bouquins aussi, qu'est-ce qu'ils s'envoient… C'est terrible cette hypocrisie… Ça c'est vraiment un truc que je peux pas supporter…
– Je vous comprends. C'est vrai que moi aussi ça m'étonne beaucoup. Comme la cigarette d'ailleurs… Mais bon les artistes vous diront qu'ils ne font pas œuvre de santé publique et que c'est à nous de faire la part des choses…
– Ils me diront ça et moi je leur enverrai mes factures de cures…

Un temps

– Je sens que je me répète un peu, là. Je tourne en rond. Je dois pouvoir faire mieux !
– Il faut peut-être éviter de trop tourner autour du sujet… Vous avez un emploi ?
– J'en avais un, oui.
– Vous avez quelqu'un dans votre vie ?
– Pareil, j'avais.
– C'est votre situation avec la boisson qui… ?
– Bien sûr. « Il faut aimer les gens avec leurs défauts, comme ils sont, inconditionnellement, c'est ça l'amour, ne pas juger, tout accepter. » C'est le principe normalement… Mais les gens ne sont pas super résistants. Ils se fatiguent vite. Ils ont peu de réserves aussi.
– Et à part l'idée de partir boire du champagne sur une Supernova, il y a quelque chose qui vous ferait envie ?

Un temps

– Et qui n'implique pas de boire…

Un temps plus long

– Je voudrais pouvoir partir en Angleterre. À Londres. Manger des scones et rencontrer Liam Gallagher.
– Trop bien ! J'envie votre envie. Ça semble faisable en plus ! En bricolant un peu par-ci par-là, avec les ouibus, les flixbus et tous ces genres de choses… Maintenant c'est moins cher de bouger, quand même.
– C'est vrai que c'est devenu moins cher.
– Vous voyez, quand je vous ai demandé de quoi vous aviez envie vous avez pu me répondre.
– J'ai pris le temps quand même…

– Mais ça on s'en fiche. Vous m'avez répondu. Vous m'avez dit que vous vouliez partir en Angleterre. Pour ça il faut un esprit clair, il faut être en forme. Vous pourriez rester en forme jusqu'à ce que vous partiez ?
– Ça serait pas infaisable. Mais vous trouvez pas que c'est ridicule mon histoire de scones ?
– Pourquoi ce serait ridicule ?
– Non je sais pas. J'en sais rien. Rester sobre pour pouvoir manger des scones dans un autre pays.
– Et Liam, alors ?
– Liam il paraît que c'est un connard.
– Si ça se trouve tout vient de son frère.
– Ah vous pensez vous aussi ? Quel connard ce Noel.
– Et puis vous parlez bien anglais ! Ne croyez pas que ça m'a échappé.
– Haha, c'est vrai… J'ai été prof. J'ai arrêté parce que les français sont déprimants, c'est vraiment des merdes…
– Si on arrêtait d'insulter la planète entière depuis deux minutes, là ?

Un temps complice

– Bon eh bien moi je crois que je vais aller me doucher.
– Très bien ! Et vous allez faire quoi ensuite ?

Un temps

– Cette question me déprime d'un coup.
– Mais non pourquoi ?
– Parce que « je vais faire quoi ensuite », j'en sais rien, c'est ça qui est terrifiant, qu'est-ce qu'on fait ensuite ? Vous voyez bien qu'il faut que j'aie un truc à faire ensuite sinon c'est le glissement de terrain assuré… Vous êtes en train de poser les parpaings en me demandant ça, c'est ça qui me déprime.
– C'est vrai que vous n'êtes pas obligé d'avoir « quelque chose à faire ensuite »… Je demandais ça comme une formule, je voulais simplement savoir si ça allait, comment vous vous situez pas rapport à l'objet de votre appel.
– Vous voulez savoir si je vais craquer de nouveau dans cinq minutes ?
– Absolument pas. Parce que si vous craquez de nouveau nous serons toujours là pour répondre, moi ou un des écoutants. Je voulais simplement savoir si vous aviez prévu de regarder les prix des bus pour l'Angleterre.

Un temps

– Ah. Pardon. Les prix des bus.

Un temps

– Mais ouais. Je vais faire ça. La nuit est encore longue… Je vais me renseigner.
– Il y a de l'alcool chez vous ?
– Il y en a partout vous savez.
– Effectivement…
– Mais je fais le difficile. J'ai compris votre question. Pas ce soir je pense. J'ai pas envie là. J'ai une énorme envie d'*english breakfast* par contre, un truc pas possible qui est en train de monter… De la bonne pisse marron d'*english breakfast* sans sucre qui te râpe le palais ! Mmmmhhh !!
– Bon… Je vous sens bien !
– Oui… Ça va. Franchement ça va. J'espère que je ne vais pas trouver mon projet ridicule dès que je vais raccrocher, qu'il va tenir…
– Je pense qu'il va tenir ! C'est un beau projet.
– *That's true*. Faut que je check s'ils acceptent les chiens dans les bus.
– Vous avez un chien ?
– Un fox-terrier.
– Il s'appelle comment ?
– Blur.
– Haha ! Parfait !
– Si je l'emmène il va peut-être pisser sur Liam…
– Encore mieux ! Ça fera du bien à son ego !

Un temps complice

– Bon je ne vais pas occuper la ligne plus longtemps… Merci pour cette conversation, c'était très sympa. Je suis désolé pour tout à l'heure, ça m'a fait bizarre…
– Ne vous excusez pas, ça ne fait rien.
– Merci en tout cas. Quand je serai devant mon scone je penserai à vous et je me mettrai une double ration de confiture.
– Et vous boirez un thé à ma santé !
– Ouais, je ferai ça.
– Je vais vous laisser raccrocher alors !
– Si j'y vais je rappellerai et je vous ferai passer l'info ! D'accord ? Je peux faire ça ?
– Vous pourrez faire ça oui ! Sans problème.
– Bon alors j'y vais.
– Bonne fin de soirée !
– À vous aussi. Prenez soin de vous. Et la santé surtout.

APPEL

MISSILE 7

Retrouvez très vite l'appel
à contributions pour Missile n°7

FRONTIÈRE(S)

sur le carnet Hypothèses des Têtes Chercheuses
http://teteschercheuses.hypotheses.org/

Conception graphique :
Aude Caruana
Impression et reliure :
Université Lumière Lyon 2
ISSN : 2271-9679

tu m'niaises tu là?

/

UNIVERSITÉ DE LYON
UNIVERSITÉ LYON III
JEAN MOULIN
UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
ÉCOLE DOCTORALE 484
3LA
LETTRES LANGUES LINGUISTIQUE ARTS
UNIVERSITÉ DE LYON